

Aspectos actuales del hispanismo mundial

Aspectos actuales del hispanismo mundial

Literatura — Cultura — Lengua

Editado por
Christoph Strosetzki

Editores de las secciones

Mechthild Albert, Birgit Aschmann, Cerstin Bauer-Funke, Walther L. Bernecker, Hanno Ehrlicher, Wilfried Floeck, Robert Folger, Andreas Gelz, Javier Gómez Montero, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen, Frank Leinen, Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Jochen Mecke, Gesine Müller, Carmen Rivero, Sabine Schlickers, Susanne Schlünder, Bernhard Teuber, Sebastian Thies, Manfred Tietz, Christian von Tschilschke, Ulrich Winter y Jan-Henrik Witthaus

Redactado por
Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés y Amaranta Sagar García

Vol. 1

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-044861-0

e-ISBN [PDF] 978-3-11-045082-8

e-ISBN [EPUB] 978-3-11-044871-9

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Asociación Internacional de Hispanistas (19th : 2016 :

Munster, Germany). | Strosetzki, Christoph - editor.

Title: Aspectos actuales del hispanismo mundial : literatura, cultura, lengua
/ edited by Christoph Strosetzki.

Description: Boston : Berlin : De Gruyter, 2018. | Includes bibliographical
references and index.

Identifiers: LCCN 2018027888 (print) | LCCN 2018028275 (ebook) | ISBN
9783110450828 (electronic Portable Document Format (pdf) | ISBN
9783110448610 (hardback) | ISBN 9783110450828 (e-book pdf) | ISBN
9783110448719 (e-book epub)

Subjects: LCSH: Spanish literature--History and criticism--Congresses. |
Spanish American literature--History and criticism--Congresses. | Spanish
language--Congresses. | BISAC: LITERARY CRITICISM / European / Spanish &
Portuguese.

Classification: LCC PQ6002 (ebook) | LCC PQ6002 .I68 2016 (print) | DDC
860.9--dc23

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2018027888>

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

María Luisa Lobato

El espacio simbólico en las comedias palatinas de Moreto

Resumen: En esta aportación se analizan los espacios simbólicos en las quince comedias palatinas de Agustín Moreto, que representan el 25% de su producción. Los diversos ámbitos dramáticos en que sitúa sus acciones o parte de ellas trascienden el significado aparente para constituirse en elementos abstractos que apoyan el sentido y la razón de la comedia. Dualidades como arbitrariedad/justicia, traición lealtad, culpabilidad/inocencia y otras se abren camino por medio del simbolismo que adquieren los espacios dramáticos.

Palabras clave: Teatro, Siglo de Oro, comedia palatina, Agustín Moreto, espacio, simbolismo

En un artículo reciente delimitaba la producción de comedias palatinas de Moreto e indicaba que fue, sin duda, el género más practicado por este dramaturgo a lo largo del conjunto de su producción. Y, en concreto, primó la escritura de obras palatinas de dimensión seria, frente a las más habituales de su tiempo, que fueron de signo preferentemente cómico.¹

Por «palatinas» entiendo lo que parece haberse fijado como una constante entre los estudiosos del género.² Podría sintetizarse en que se trata de obras

1 María Luisa Lobato, «Moreto y la comedia palatina», en Miguel Zugasti (dir.) y Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), pp. 209–230.

2 El trabajo de conjunto más reciente es el ya citado número monográfico sobre comedia palatina de Miguel Zugasti (dir.) y Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015). Una síntesis la ofrece en ese volumen Miguel Zugasti, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», pp. 65–102. Entre los antecedentes en el estudio de este género teatral cabe mencionar a Francisco Florit, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65–83; Joa Oleza, «El Lope de los últimos años y la materia

Nota: Esta aportación se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P). Forma parte de las actividades del grupo de investigación PROTEO, radicado en la Universidad de Burgos.

María Luisa Lobato, Universidad de Burgos

teatrales que se incluyen en una corriente idealista en la que personajes y hechos se alejan de lo cotidiano, tanto en sus argumentos, como en el tiempo y espacio dramáticos.

El distanciamiento apuntado permite transcender la realidad coetánea y tratar personas y coyunturas con la libertad que da la distancia espacio-temporal. Este ardid facilita soslayar la posible identificación con la realidad del Siglo de Oro de los personajes y sus hechos, entre los que destacan los protagonizados por estamentos elevados: reyes, príncipes y nobles, a menudo con enfrentamientos entre sí y con quienes dependen de ellos. La resolución de los altercados viene a menudo propiciada por recursos como la anagnórisis.

También las acciones que se llevan a cabo en escena se presentan alejadas de la realidad histórica contemporánea, con preferencia por los conflictos de intereses ante herencias de territorios y el buen o mal gobierno de los pueblos. Se suman a ellos otros temas que en la comedia palatina toman protagonismo, como la amistad entre caballeros y las siempre presentes cuestiones de honor y amor. Sin embargo, no es raro que algunos de los protagonistas de estas obras mantengan vínculos con nombres y hechos que tuvieron realidad histórica, aunque se empleen únicamente como recursos para dar cierta verosimilitud a personas y acontecimientos, y propiciar el interés del espectador.

El marco espacial en que se desenvuelven estos personajes y sus actuaciones suele ser el que les corresponde por su situación social, esto es, espacios cortesanos ubicados en territorios extrapeninsulares o, al menos, alejados de la corte y, a menudo, en tiempos pretéritos. En ellos tienen lugar acciones en las que el enredo y su resolución hacen avanzar la trama, con un marcado dinamismo que cautivó al público.

Recordadas las características de los personajes y del marco dramático al que nos vamos a referir, la comedia palatina, observemos cuál va a ser el corpus de estudio en la producción de Agustín Moreto, cuya edición crítica del teatro completo preparamos en el grupo de investigación PROTEO. En el artículo antes citado me ocupé de «Moreto y la comedia palatina» dentro del monográfico dedicado al género que publicó *Cuadernos de Teatro Clásico*. A él remito a quien desee más información general sobre cómo se presenta esta categoría dramática en Moreto y otros autores. Baste decir ahora que la cultivó a lo largo de su producción, aunque con más intensidad en la primera parte de la misma (1638–1654). Once comedias

palatina», en *Criticón*, 87–88 (2003), pp. 604–620; Joan Oleza y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», en *Rilce*, 29 (2013), pp. 689–741; Frida Webber de Kurlat, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en Maxime Chevalier (ed.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. 2, pp. 867–871.

palatinas pertenecen a este periodo de abundante escritura. Entre ellas, siete las escribió en solitario y cuatro en colaboración con otros autores, entre los que priman Cáncer, Matos Fragoso y Martínez de Meneses. Cuando Moreto eligió de forma personal qué obras compondrían su *Primera parte de comedias* de 1654, seis de las doce comedias incluidas en ese volumen, dedicado a su amigo y entonces virrey en México Francisco Fernández de la Cueva, pertenecen a esta modalidad de comedia palatina.³ Las otras cinco se publicaron en diversos lugares.⁴

A estas once obras se suman las escritas en su segunda época (1655–1669), cuando su producción decreció, debido en parte a su ordenación sacerdotal y traslado a Toledo. Cuatro comedias pertenecen a este género, dos de ellas se incluyeron en la *Segunda parte de comedias* de 1676, publicada póstuma⁵ y las otras dos en diversos lugares,⁶ una vez que hemos demostrado ya que una quinta comedia que se solía incluir en esta época de su producción no es suya.⁷

Quince comedias palatinas, por tanto, de las que once están escritas por él en solitario, son, pues, el total de la producción de Moreto, formada por sesenta comedias: cuarenta escritas en solitario y veinte en colaboración, por lo tanto el 25% del total de su producción, y en este corpus centraré el análisis. Valga añadir que ningún otro género de comedia lo escribió con tanta asiduidad, ni él ni posiblemente otros dramaturgos de su tiempo.

Respecto a los espacios dramáticos, como es habitual en el género, Moreto sitúa buena parte de sus comedias palatinas en países remotos o alejados de la Península, con la excepción de *Hasta el fin nadie es dichoso* y *Cómo se vengan los nobles*, que tratan cuestiones de herencia de los reinos de Aragón, Navarra y Castilla, aunque alejadas de contenidos históricos reales, y *El desdén, con el desdén* ambientada en Barcelona durante las fiestas de Carnaval. Entre los espacios, Moreto elige Italia y, en ella, Nápoles en varias ocasiones (*Merecer para alcanzar* y *Primero en la honra*), y Sicilia en tres (las dos antes citadas y *El mejor amigo, el rey*). También Parma (*La misma conciencia acusa*), Milán (*Lo que puede la aprehensión*), la isla de Creta (*El poder de la amistad*) y Ferrara (*La fuerza del natural*).

3 *El desdén, con el desdén*; *La misma conciencia acusa*; *Hasta el fin nadie es dichoso*, *El poder de la amistad*; *El mejor amigo, el rey* y *Lo que puede la aprehensión*.

4 *Merecer para alcanzar* o *La fortuna merecida* y *La fuerza del natural*, escritas en solitario. Se suman a ellas *Hacer remedio el dolor*, *La fingida Arcadia* y *Oponerse a las estrellas*, en las que trabajó de consuno.

5 *Primero es la honra* e *Industrias contra finezas*.

6 *Cómo se vengan los nobles* y *El defensor de su agravio*.

7 *Satisfacer callando* o *Los hermanos encontrados*. Véase Fernando Rodríguez-Gallego, «Otra comedia del Siglo de Oro en busca de autor: *Satisfacer callando* o *Los hermanos encontrados*», en *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 393–410 (en línea) [fecha de consulta: 12-02-2017] <<http://studiaaurea.com/article/view/v10-rodriguez-gallego>>.

Otros lugares dramáticos fueron Atenas (*El defensor de su agravio*), así como Transilvania y Hungría (*Industrias contra finezas*). En algunos casos, cuando Moreto parte de una fuente ajena, cambia la localización del espacio dramático. Así ocurre, por ejemplo, en *Hasta el fin nadie es dichoso*, que sitúa en la corte aragonesa mientras la obra de Guillén de Castro en la que se inspira, *Los enemigos hermanos*, se ubicaba en la corte de Hungría, sin que podamos entrar ahora a analizar los motivos.

Varios de esos ámbitos, e incluso los personajes que los pueblan, dan lugar a una ambientación pseudo-histórica, pero el análisis detallado de los hechos dramatizados permite ver que la ficción se ha impuesto. Quizá las referencias históricas y a espacios hasta cierto punto cercanos, como los principados italianos, eran un modo de atraer al público y la benevolencia de los censores en periodos difíciles, en que los duelos habían acotado las materias tratables en el teatro.

Interesa en esta aportación analizar lo que hemos llamado «espacios simbólicos» según la terminología de Javier Rubiera en su estudio sobre la construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro, al que seguiremos en buena parte de las cuestiones teóricas que se presentan, si bien el apartado que dedicó en ese libro a este tipo de espacio se trató únicamente de una breve presentación del mismo.⁸

Por «espacio simbólico» entiendo aquí una modalidad del «espacio dramático», el cual sería el que se va desarrollando en la obra teatral por medio de procedimientos variados y en el que tiene lugar la acción dramática ficticia. El «simbólico» tiene de específico que los lugares imaginarios en que se desarrolla la acción tienen, además de un significado denotativo, lo que podríamos llamar un sentido connotativo. Coincidimos así con Javier Rubiera, que señalaba que, una vez analizada la construcción espacial de las comedias, es interesante ir más allá y ser conscientes de que a menudo el dramaturgo

[...] dota a los espacios dramáticos de valores suplementarios que permiten su interpretación simbólica, sobre todo cuando son repetidos y confrontados en varias obras distintas [...] Jardín, gruta o cueva, palacio, campo de batalla, monte o selva, mar, calle, interior doméstico... son espacios que el poeta puede utilizar para proyectar metafóricamente su visión del mundo, mediante un sistema de identificaciones y de oposiciones que en el fondo le permiten, por ejemplo, tematizar cuestiones como el amor, el honor o la violencia [la amistad y la fidelidad] y dialécticas tan explotadas como las de libertad/destino, mundo rural/mundo urbano, libertad/opresión, civilización/barbarie, hombre/mujer, [traición/lealtad].⁹

⁸ Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 94–97.

⁹ Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, p. 95.

Interesa, por tanto, examinar cómo utiliza Moreto un mismo espacio en varias obras para tratar de encontrar de qué manera tematiza a través de él cuestiones que le interesan de forma especial. Veamos un caso: la prisión en sentido estricto es un espacio dramático donde se encierra a un preso. Este espacio imaginario en que se desarrolla una acción puede tener, además, un valor simbólico en cuanto que a ese sentido primero de aislamiento se añaden una serie de circunstancias que lo completan y contribuyen a trasladar al espectador de forma imaginaria a un entorno que trasciende el de la propia fisicidad de una cárcel ficticia. Así, los motivos y las circunstancias que han llegado y mantienen a un personaje teatral en ese espacio limitado amplían el sentido primero de ‘prisión’ como lugar de reclusión, de modo que la cárcel se puede convertir en espacio simbólico de injusticia, de envidias, de celos, que pedirá reparación si el encerrado es un inocente, asunto este que sirve de motor a la intriga dramática.

Por tanto, la prisión pertenecería en el hecho teatral a varias categorías espaciales: en primer lugar, desde el punto de vista genérico es un espacio teatral, distinto del espacio de la lírica o de la novela. Además se ubica en un ámbito escénico, que en los casos que tratamos va a ser el corral de comedias, en el que se emplean las diversas posibilidades que se ofrecen al actor: escena, balcón, puertas, vestuario, cortina o «pañó», entre otras. Además, la prisión es un ámbito escenográfico constituido por elementos verbales y no verbales, puesto que los personajes se refieren a él, pero también colaboran en la creación de ese ámbito el decorado material –icónico– o verbal, y el vestuario del actor. Es también, como se dijo, un espacio dramático en el que se ambienta de forma imaginaria la acción ficticia y se constituye a menudo en espacio diegético, puesto que diversos personajes hacen referencia a él. Ninguno de esos escenarios nos interesará hoy, sino solo el espacio simbólico en el que un lugar imaginado toma connotaciones que superan el propio significado espacial y pasa a tener sentido alegórico, figurado, alusivo o como queramos denominarlo.

Localizar los espacios simbólicos en la comedia palatina de Moreto, y en cualquier otra en general, exige un atento estudio de las obras desde el punto de vista espacial, para lo que es necesario segmentarlas en cuadros y tener en cuenta «todos los indicios textuales (en acotación y en didascalia) que apuntan a la creación del espacio dramático».¹⁰ Ese análisis atento realizado sobre textos fiables, bien trabajados según las normas de la ecdótica, es el punto de partida para localizar los motivos que son recurrentes en las diversas obras y que constituyen espacios del tipo que hoy interesa. Y es que en el teatro áureo predomina el

¹⁰ Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, p. 10.

carácter simbólico en la obra dramática frente a otras posibilidades más cercanas a una repetición mimética de la realidad.

Por tanto, se espera de los espectadores de la comedia áurea, sea cual sea su tiempo, una recepción imaginativa de lo que se representa en la escena, en la que numerosos elementos han de ser añadidos para completar lo que se puede ver y oír en el tablado. El espacio simbólico resulta, por ello, un factor de primera importancia para la correcta interpretación de la comedia, pues es poco lo que se presenta al espectador, no mucho lo que dicen las acotaciones y la imaginación ha de elevarse por encima de los versos que se pronuncian, pues a menudo en ellos está lo principal del espacio simbólico con el que cuentan todos los actantes y receptores del teatro áureo.

Las referencias espaciales simbólicas pueden presentarse en distintos lugares de la comedia pero, por su especial importancia para el desarrollo de la acción, ocupan normalmente puestos nucleares en la misma, ya sea al inicio, en un momento álgido de su desarrollo o para propiciar el desencadenamiento de hechos que llevarán al final feliz.

En otro lugar me he ocupado de algunos espacios simbólicos exteriores, en especial del jardín y del laberinto, por lo que no entraré de nuevo en ellos aquí.¹¹

Es ahora la ocasión de observar los espacios «interiores». Elijamos, por ejemplo, un ámbito como el de la «prisión» que aparece en varias comedias palatinas de Moreto, en diversos lugares y con distintas interpretaciones simbólicas. En las obras examinadas la cárcel se sitúa en un lugar central en la acción, que puede iniciarse en la 1ª jornada, pero que se prolonga durante toda la 2ª y acumula varios sentidos simbólicos.

Es el caso de *La misma conciencia acusa*, en la que se confina a la cárcel al protagonista, Carlos, a quien se ha usurpado la herencia. Desde prisión se propone recuperar Parma con la ayuda de su primo, el duque de Milán, de modo que el espacio es símbolo de la injusticia ejercida por otros y también de fidelidad a un legado. La situación empeora hasta el punto de que el usurpador se propone envenenar al prisionero, que solo se libra porque el verdugo decide cambiar el veneno por un somnífero, el cual además recibirá el criado Tirso, al que su señor ha disfrazado de sí mismo. La 3ª jornada presenta ya a Carlos libre

11 María Luisa Lobato, «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en Antonio Serrano (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI–XXIII, 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, Almería, Diputación de Almería/Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199–219. Y «“Ciego laberinto que humana memoria siente”: medio natural y estado de conciencia en el teatro español barroco», en Nathalie Peyrebonne y Pauline Renoux-Caron (eds.), *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations (XVe–XVIIe siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 121–138.

por la actuación de su amada, la cual, disfrazada, ha logrado liberarlo de prisión. Termina la obra con Carlos coronado como duque de Parma y el usurpador que le condenó a la cárcel acaba perdonado, ya que estamos en el ámbito de la comedia, que no de la tragedia.

Pero un espacio con tantas posibilidades simbólicas como la cárcel puede ser un magnífico recurso para conducir la obra hacia su final. En *El poder de la amistad*, por ejemplo, la prisión se sitúa avanzada la 3ª jornada y significa el punto más bajo en la honra del protagonista, cuando el rey, padre de Alejandro, lo hace encerrar en una torre y esta adquiere de inmediato la connotación de espacio de traición:

LUCIANO	Soldados, llevad su persona presa a la torre de palacio.
ALEJANDRO	¡Vive el cielo que es cautela ¹² de tu traición, falso amigo, y ha de vengar esta afrenta tu muerte! ¹³

Le liberará Tebandro que llega a la isla de Creta donde todo ocurre con un gran ejército, la domina, entra en la corte, libra a su amigo de la cárcel y obliga al rey a postrarse ante él.

La cárcel puede estar situada también en la 3ª jornada de la comedia, pero con un sentido muy distinto. Por ejemplo, en *El mejor amigo, el rey*, el monarca envía a una torre a Enrique, al que sabe inocente, para someter a prueba a Alejandro y Filipo, y comprobar la fidelidad de estos. Será el Rey mismo quien ideará una estrategia con Carlos y las damas para sacar a Enrique de la prisión en secreto y llevarlo a su propio cuarto:

	<i>Salen Laura, Carlos y Flora</i>
CARLOS	¿Qué dices, señor?
REY	Que luego por el retrete ¹⁴ paséis con esta llave a la torre,

¹² *Cautela*: ‘astucia, maña, engaño’.

¹³ Agustín Moreto, «*El poder de la amistad*», Miguel Zugasti (ed.), en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. Vol. III*, María Luisa Lobato (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, vv. 2070–2076.

¹⁴ *Retrete*: ‘El aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada, y así se dijo de *retro*’ (*Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726, edición digital [fecha de consulta: 13-02-2017] <<http://web.frl.es/DA.html>>).

y della a Enrique traed
con secreto por mi cuarto.
CARLOS Cielos, voy a obedecer.¹⁵

En este caso el espacio de la cárcel cambia su simbolismo y de lugar de humillación pasa a ser espacio instrumental para descubrir la alta estima en que el rey tiene al protagonista y la fidelidad de unos súbditos.

Por tanto el espacio simbólico de la prisión alcanza diversos significados en cada una de las comedias, los cuales se superponen al hecho básico de la privación de libertad. Entre otros, simboliza para Moreto el espacio de la injusticia, donde se visibilizan los efectos de la envidia, y es, por parte del que la sufre, el momento de manifestar su fidelidad a una herencia. Volviendo a las dualidades que Rubiera señalaba en una cita que ya se ha recogido, podríamos ampliar su catálogo con el hecho de que Moreto construye a través de la prisión un espacio alegórico para hacer patente la dialéctica traición/lealtad. En todos los casos este espacio conduce desde la deshonra máxima del héroe a la recuperación de su honor. Se cumple en él lo que indica Elam:

El modo en el que se escriben los diálogos dramáticos está condicionado por el espacio de la representación, por el lugar desde el que se enuncian los parlamentos, por las distancias entre los actores-personajes, por el establecimiento de a quién se dirige el parlamento y quién puede o no oírlo..., es decir, por una especial situación comunicativa en la que predomina un discurso de gran «densidad deíctica».¹⁶

Analizadas con atención las comedias palatinas de Moreto hay ámbitos de actuación de los personajes que elige de forma asidua para hacer avanzar la intriga. Por ejemplo, Moreto es especialmente hábil para construir las tramas con el juego espacial «dentro/fuera» de la escena, con la utilización muy frecuente de la cortina o «pañó», situado normalmente al fondo del escenario, lugar desde el que se puede observar la escena sin ser descubierto.

Frente a lo que podría pensarse antes de comenzar el análisis, el recurso al empleo de este espacio que divide la escena en dos no lo utilizan personajes subalternos, criados espiando a caballeros –aunque también se da,¹⁷ sino que

¹⁵ Agustín Moreto, «El mejor amigo, el rey», Beata Baczyńska (ed.), en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. Vol. I*, María Luisa Lobato (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, vv. 2814–2819.

¹⁶ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London/New York, Routledge, 2002, p. 131; pero citamos por Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, p. 80.

¹⁷ Por ejemplo, en *El defensor de su agravio* el criado Comino se pone a escuchar al paño las conversaciones de su señor (Agustín Moreto, *El defensor de su agravio*, Daniele Crivellari [ed.],

lo hacen de forma prioritaria quienes representan estamentos elevados, reyes y nobles, que descubren así las intenciones escondidas de sus cortesanos y pueden defenderse de lo que está por llegar. Se produce de este modo una *anticipatio* en la escena que satisface al espectador y aumenta el «suspense» de la acción que vendrá. Este juego espacial «dentro/fuera» es el mejor aliado del dramaturgo para completar significados de lo que ocurre en escena y, al mismo tiempo, establece una relación de complicidad con el público, el cual mediante una convención escénica ve lo que ocurre «tras el paño» y atisba las consecuencias que puede tener, mientras los personajes que están en el tablado lo desconocen. De ese modo es posible anticiparse a la acción, con el placer que resulta de ello.

Un buen ejemplo de su empleo se ve en la comedia *El mejor amigo, el rey* en la que hay un juego permanente de espacios de la apariencia (del paño hacia fuera, lo que pueden presenciar los espectadores) y verdad (del paño hacia dentro, lo oculto, que dará lugar a avances en la acción y en los sentimientos de los personajes). Veamos un caso. Escondido tras la cortina, Enrique descubre quién le calumnió ante el rey:

ENRIQUE *Enrique al paño*¹⁸ *detrás del Rey*
 (De mi Rey aquí encubierto
 está atento mi temor
 a ver quién falta a mi amor
 o me engaña, que es más cierto).¹⁹

Y observa con asombro la falta de lealtad de aquellos a los que había beneficiado, a través de los memoriales que Alejandro lee al Rey:

ALEJANDRO Todos aquestos, señor,
 son contra Enrique.
 REY Leed.
 MACARRÓN (Haranle mucha merced.)
 ALEJANDRO Fabio Rodi, contador,
 dice que de Enrique está
 toda tu hacienda usurpada
 y que la cuenta ajustada
 su culpa comprobará.

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, vv. 277–278 [en línea] [fecha de consulta: 13-02-2017] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-defensor-de-su-agravio>>. Es la misma versión que puede encontrarse en la página web Moretianos.com).

18 *Al paño*: ‘Frase usada en los teatros de comedias que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha’ (*Diccionario de Autoridades*).

19 Agustín Moreto, «*El mejor amigo, el rey*», vv. 981–984.

ENRIQUE (A éste hice yo contador,
¡oh, quién de ingratos se fía!)

REY Pon a mi contaduría.

MACARRÓN (¡Que esto diga este traidor!)

ALEJANDRO Druso, almirante de Armada,
que la tuya se perdió,
dice, porque le mandó,
con intención declarada,
Enrique salir del puerto
contra el aire.

MACARRÓN Y contra tierra.

REY Pon a la Junta de Guerra.

ENRIQUE (Que a éste di la vida, es cierto
sacándole del desaire
de ir a muerte condenado.)

MACARRÓN (Si a éste le hubieran ahorcado,
no hablara más en el aire).²⁰

La lectura que hace Alejandro referida a varios personajes –Fabio Rodi, contador; Druso, almirante de Armada, etc.– que acusan de forma ignominiosa a Enrique, recibe en cada caso el asentimiento del Rey. «Dentro», tras la cortina, otros dos interlocutores escuchan sin poder creer lo que oyen: se trata del protagonista Enrique que tiene como apoyo en el diálogo a su criado Macarrón. Lo que oye le duele aún más por haber favorecido a cada uno de ellos y oír las mentiras que se dicen al Rey. Este juego dos a dos produce en escena un vaivén de sentimientos llevados por las palabras. Y el público, como receptor mudo pero activo, se pone del lado del inocente tratado de manera injusta por quienes creía amigos y deudos, lo cual incrementa el dolor de la injusticia.

El espacio escenográfico del «pañó» se convierte así en espacio «simbólico» de la dualidad lealtad/traición y permite que el desengaño del protagonista acusado llegue de forma nítida al espectador.

Sobresale la utilización de espacios simbólicos en esta obra, *El mejor amigo, el rey*, propiciado por ocultaciones y veladuras: el monarca que se esconde y otros han de inventarse la estratagema de «matar la luz» para permitirle salir antes de ser descubierto (vv. 1572 y ss.). El Rey se oculta «al paño» para conocer las verdaderas intenciones de Alejandro y Filipo. Enrique finge estar de acuerdo con ellos para traicionar al monarca (vv. 1693–1732) y oye los juramentos que los tres hacen en su contra, si bien el de Enrique será solo simulado (vv. 1766–1767 y 1785–1786). En la misma comedia, muy rica en juegos

²⁰ Agustín Moreto, «*El mejor amigo, el rey*», vv. 989–1112.

espaciales, el cortesano ve desde el paño el abrazo del rey con Enrique (vv. 2309–2310, acotación) y descubre así que este le es fiel. El «paño» o cortina que oculta de forma convencional a los personajes se constituye así en espacio simbólico de la verdad, por medio del cual se conocen las verdaderas intenciones de cada uno de ellos.

En otros casos, los espacios dramáticos toman el cariz de simbólicos por el devenir mismo de la comedia. Esto puede ocurrir desde el inicio de la obra, aunque el espectador no llegue quizá a descubrir su valor referencial hasta bien avanzada la trama, en una *anticipatio* que los espectadores apreciaban mucho. Por ejemplo, *Cómo se vengan los nobles* comienza en una aldea en el valle de Aybar (Navarra), en la que hablan Sol, Buscón y Ramiro, y en la que los dos primeros invisten de forma fingida como rey a Ramiro dentro de las fiestas que celebran. Éste agradece el honor mientras afirma la intuición de estar llamado a cosas más altas:

RAMIRO	Zagales del valle Aybar, yo os agradezco infinito la elección que en mi habéis hecho de rey, aunque rey fingido, pero hanme dado los cielos pensamientos tan crecidos que un reino estrecho le viene, y aun muchos, al valor mío. ²¹
--------	--

Se produce así una *anticipatio* en la que el público puede comenzar a sospechar que Ramiro es más de lo que parece. Ese espacio rural, alejado del mundo cortesano, se convierte en lugar simbólico, como también lo es el hecho de la coronación ficticia, porque Ramiro va a resultar ser hijo bastardo del rey y sus valores van a quedar patentes a lo largo de la comedia, hasta ser él quien heredará el reino de Aragón. La aldea fingida y representada en el espacio escenográfico por algunos elementos icónicos se constituye en espacio de «engañar con la verdad», pues es el verdadero reino de quien será el heredero, como se revelará al fin.

Otros espacios en la misma obra se convierten en espacios simbólicos de la traición, como el río Ebro en el que los hermanastros de Ramiro logran romper la quilla del barco en que navega y provocar un naufragio. Las palabras de Ramiro en su invocación al Ebro cuando consigue salir del agua «medio desnudo y con la

²¹ Agustín Moreto, *Cómo se vengan los nobles*, Rafael Ramos (ed.), Burgos, Moretianos.com/Grupo PROTEO, s.a., vv. 27–34 (en línea) [fecha de consulta: 14-04-2018] <<http://www.moretianos.com/pormoreto.php>>.

espada en la boca» es uno de los parlamentos más barrocos de la obra, que nos trae ecos de las *Soledades* gongorinas:

RAMIRO En vano lo bizarro de mi aliento,
 hoy, constante elemento,
 contrastar pretendiste,
 pues cuando conjurado presumiste
 ser rápido homicida,
 permite el cielo que mi esfuerzo impida
 fatales si espumosos embarazos,
 que olas no oprimen donde sobran brazos.
 Frágil despojo el leve leño sea
 en que la envidia vea
 su intento malogrado,
 pues quien golfo de sangre ha vadeado,
 –cuando el acero mío
 en cada golpe desataba un río
 tal que, si alguno erraba,
 con la sangre del otro se anegaba–,
 mal peligrar podía,
 que si nadar no sé, tengo osadía.²²

Las mismas palabras de Ramiro de las razones que han provocado el naufragio: «la envidia vea/su intento malogrado»²³ nos descubren el espacio del Ebro como lugar simbólico, ámbito del vicio nombrado y de la demostración del valor personal: «si nadar no sé, tengo osadía».²⁴

Los espacios simbólicos constituyen, pues, uno de los elementos fundamentales de la representación teatral, puesto que permiten al receptor elevar su imaginación muy por encima de las palabras que dicen los personajes y de lo que es posible presentar en escena. Ámbitos como jardines, laberintos, prisiones y ríos, y aún recursos materiales básicos de la tramoya teatral, como la cortina o «pañó» en escena, trascienden significados hasta conseguir transmitir al público muchos de los elementos abstractos que son el sentido y la razón de la comedia. Dualidades como arbitrariedad/justicia, traición/lealtad, culpabilidad/inocencia, deshonor/honor, mentira/verdad se abren camino a través del simbolismo que adquieren los espacios dramáticos en la comedia palatina, en este caso, la de Moreto. Sus múltiples connotaciones, guiadas por la imaginación del dramaturgo a la que el público sigue, añaden a los meros espacios

²² Agustín Moreto, *Cómo se vengan los nobles*, vv. 793–810.

²³ Agustín Moreto, *Cómo se vengan los nobles*, vv. 802–803.

²⁴ Agustín Moreto, *Cómo se vengan los nobles*, v. 810.

dramáticos todo un caudal de estímulos capaces de expresar valores abstractos que completan el sentido de la obra teatral e interesan al ser humano de todos los tiempos.

Obras citadas

- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726 (en línea) [fecha de consulta: 13-02-2017] <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London/New York, Routledge, 2002.
- Florit, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65–83.
- Lobato, María Luisa, «Moreto y la comedia palatina», en Miguel Zugasti (dir.) y Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), pp. 209–230.
- , «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en Antonio Serrano (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI–XXIII, 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, Almería, Diputación de Almería/Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199–219.
- , «“Ciego laberinto que humana memoria siente”: medio natural y estado de conciencia en el teatro español barroco», en Nathalie Peyrebonne y Pauline Renoux-Caron (eds.), *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations. (XVe–XVIIe siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 121–138.
- Moreto, Agustín, *Cómo se vengán los nobles*, Rafael Ramos (ed.), Burgos, Moretianos.com/Grupo PROTEO, s.a. (en línea) [fecha de consulta: 14-04-2018] <<http://www.moretianos.com/pormoreto.php>>.
- , *El defensor de su agravio*, Daniele Crivellari (ed.), Burgos, Moretianos.com/Grupo PROTEO, s.a. (en línea) [fecha de consulta: 14-04-2018] <<http://www.moretianos.com/pormoreto.php>>.
- , *El defensor de su agravio*, Daniele Crivellari (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 (en línea) [fecha de consulta: 13-02-2017] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-defensor-de-su-agravio>>.
- , *El poder de la amistad*, Miguel Zugasti (ed.), en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. Vol. III*, María Luisa Lobato (dir.), Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 1–225.
- , *El mejor amigo, el rey*, Beata Baczyńska (ed.), en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. Vol. I*, María Luisa Lobato (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 245–580.
- Oleza, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en *Criticón*, 87–88 (2003), pp. 604–620.
- , y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», en *Rilce*, 29 (2013), pp. 689–741.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Otra comedia del Siglo de Oro en busca de autor: *Satisfacer callando* o *Los hermanos encontrados*», en *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 393–410

(en línea) [fecha de consulta: 12-02-2017] <<http://studiaaurea.com/article/view/v10-rodriguez-gallego>>.

Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Webber de Kurlat, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en Maxime Chevalier (ed.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. 2, pp. 867–871.

Zugasti, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Miguel Zugasti (dir.) y Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), pp. 65–102.

— (dir.) y Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015).